

Dossier Inchiesta

QUALE LAVORO PER I MUSICISTI?

GIANRICO CAROFIGLIO

Un magistrato-senatore
-scrittore e la musica

ENRICO BRONZI

Il violoncello per la musica
da camera

ALBERTO GINASTERA

A 100 anni dalla nascita
un'intervista alla figlia

Sommario

n. 45 luglio/settembre 2016

1 - EDITORIALE

DOSSIER/INCHIESTA

2 - Musicista? E di lavoro? (C.Di Lena)

3 - Mettersi in gioco (A.Lopes Ferreira)

9 - Partire, tornare (oppure no?)
e lavorare (S.Lattes)

ERASMUS+

14 - Esperienze lavorative dei diplomati
AFAM e ruolo della mobilità
internazionale. Documento ufficiale

CONTEMPORANEA

16 - Le curve del tempo. Francesco
Filidei (A.Mastropietro)

RITRATTI

19 - L'ecclettico Tosatti
(A.Annese, F.Biscione)

APPROFONDIMENTI

23 - La scuola arpistica in Italia tra Otto
e Novecento (T.Grande)

MAESTRI

27 - Enrico Bronzi. Il seme lontano dalla
pianta (P.Panzica)

ANNIVERSARI

30 - G come Ginastera (I.De Napoli)

...E LA MUSICA

33 - Gianrico Carofiglio. Gli strumenti
della scrittura (A.Bonsante)

PROGETTI

36 - La campana intonata (M.Croma)

ATTUALITÀ

39 - 200 ma non li dimostra.
Il Barbiere di Siviglia all'Aquila
(a cura della redazione)

LIBRI

41 - Gli incontri di Musica+
Mugellini ritrovato (L.Sebastiani)

43 - Racconti di musica
Viaggi musicali, Bach e Wagner
(E. Aielli)

PENTAGRAMMI

44 - Il poeta parla (D.Procoli)
Dal metodo al repertorio (D.P)

45 - Straordinarie rarità (S.Persichilli)

46 - Scambi virtuosi (C.D.L.)
Non solo Spagna (A.Cauduro)

47 - Un trio pirotecnico (A.Di Francesco)
Folklore per fisarmonica (A.Zeka)

48 - 'Labor limae' per gli improvvisi
(L.Sebastiani)
Urtext senza dubbi (P. Evangelista)

Copertina: foto M.Rinaldi, Rieti (Archivio Reate Festival)

musicap+

Formazione e Ricerca a + voci

COLOPHON

Conservatorio "Alfredo Casella"

Direttore: **Giandomenico Piermarini**

Via Francesco Savini, 67100 L'AQUILA - Tel.0862/22122

musicap+

Trimestrale di Formazione e Ricerca Musicale

Anno XI n. 45, Luglio/Settembre 2016 - musicapiu@consaq.it

Direttore Responsabile: **Carla Di Lena**

dilena.musicapiu@consaq.it

Comitato di Redazione: **Guido Barbieri, Annamaria Bonsante, Carlo Boschi, Mauro Cardi, Cristina Cimagalli, Marco Della Sciucca, Agostino Di Scipio, Barbara Filippi, Elena Lupoli, Luisa Prayer, Diego Procoli**

Reg.Trib. dell'Aquila n.425/12 dell'11/07/12

Progetto grafico, impaginazione, versione online:

Caterina Sebastiani - caterina.sebastiani@virgilio.it

Consultabile sul sito: **www.consaq.it**

Hanno collaborato a questo numero:

Elena Aielli, Angela Annese, Federico Biscione, Annamaria Bonsante, Marco Croma, Isenarda De Napoli, Tiziana Grande, Sergio Lattes, Alvaro Lopes Ferreira, Alessandro Mastropietro, Pamela Panzica, Susanna Persichilli, Diego Procoli

Staff multimediale degli studenti del Corso di Tecniche della Comunicazione del "Conservatorio A.Casella":

Andrea Cauduro, Alessio Di Francesco, Pasquale Evangelista, Diego Sebastiani, Laura Sebastiani, Andi Zeka

Stampa: **TIBURTINI srl**

Via delle Case Rosse 23, 00131 - Roma

tel. [+39] 06 4190954

info@tiburtini.it

Un incontro con Francesco Filidei, pisano classe 1973, reduce dalle lusinghiere accoglienze (a Parigi, dopo Porto, Strasburgo, Reggio Emilia e Milano) del secondo titolo per le scene, Giordano Bruno, stavolta esplicitamente indicato come 'opera'. La drammaturgia, il senso del tempo, il linguaggio adottato tra i temi di questa breve ma densa conversazione.

LE CURVE DEL TEMPO

di Alessandro Mastropietro

© João Messias

Forse è una conseguenza dell'organizzazione in scene-quadri ben riconoscibili e caratterizzate, ma il complemento di genere rischia di ingannare, poiché questo tuo lavoro s'inserisce – a mio avviso – in un percorso di ripensamento organico e sintetico delle esperienze teatrali-musicali degli scorsi decenni. La sperimentazione in questo campo della neo-avanguardia aveva usato il molteplice (di materiali sonori soprattutto) per scardinare l'involucro drammaturgico tradizionale e per problematizzare il linguaggio musicale, ma questo aveva generato problemi di tenuta unitaria della drammaturgia, spesso risolti scegliendo un focus tematico. Dagli anni Ottanta, poi, il post-moderno 'strettamente inteso' ha dato una versione sbrigliata

ta e ludica di questo molteplice, liberando forse il potenziale della memoria musicale, ma assumendo una posizione a-problematica nel linguaggio e spesso semplicistica nel gioco dei riferimenti stilistici. Anche se solo alla seconda tappa, le tue esperienze superano – e con personalità – ambedue le posizioni senza ignorarne i presupposti, per cui tutti gli elementi (a partire dal suono, sul quale porti avanti da sempre una ricerca strenua) sono proiettati entro una drammaturgia organica coinvolgente anche gli altri elementi gestuali e scenico-visivi. Ti riconosci in tale lettura?

Il mio punto di partenza è in realtà il tempo, prima che il suono: dunque, un tempo 'chiuso' di un'esperienza sonoro-temporale delimitata, ma anche il tempo

di un'intera vita, entro la quale si avvicendano in un respiro circolare – o nel tempo aperto dell'intera esistenza – le fasi di nascita e di morte. Descrivere queste curve del tempo si può non solo col suono, ma anche in altre dimensioni: coi gesti, con le immagini, coi profumi, ed è forse da qui che nasce quell'istanza organica che cogli. Comunque mi interessa, nelle mie composizioni, 'tagliare' il tempo, costruire forme inevitabilmente chiuse, ma osservarlo vivere entro quelle forme analitiche di cui sento la necessità. Il mio rapporto con la memoria è molto forte, ed è inevitabile per un europeo, che ha alle spalle una storia musicale così lunga e ramificata: è un rapporto che è fatto di rispetto e di una complementare "aggressione", due facce della

Francesco Filidei © Philippe Stirnweiss



stessa medaglia consistente in un senso di sacralità. In confronto all'inizio del mio percorso compositivo, oggi forse cerco più consapevolmente una sintesi; questo dipende non solo da un tragitto interno, ma anche perché le istanze intorno a noi sono mutate; non è più tempo di una ricerca fine a se stessa, e l'accesso alle informazioni – perciò il rapporto col tempo della quotidianità – è ormai radicalmente cambiato: si è quasi azzerato, e ciò non può avere conseguenze sulla riflessione compositiva, o perlomeno sulla mia, che s'interroga continuamente su questi aspetti.

L'organicità della drammaturgia è stata sicuramente conseguita anche grazie al lavoro d'équipe che i credits dell'opera (il testo predisposto da Stefano Busellato, con cui avevi già collaborato per N.N., e la regia di Antoine Gindt) dichiarano: come si è svolto quel lavoro? attraverso un feedback continuo? o fissando punti condivisi, per lavorarci singolarmente e ritrovarsi a confrontare il lavoro in altri punti-snodi del processo creativo?

Il lavoro è partito dalla forma della drammaturgia, che mi è stata da subito molto chiara: un *retable*, cioè un polittico musicale, fatto di 12 scene, ciascuna su una nota di una serie che si divarica in due direzioni a partire dal Fa#, per poi 'riavvolgere il nastro' di questa struttura tra la penultima e l'ultima scena; al suo interno, l'alternanza tra scene 'filosofiche', i cui testi visionari provengono da quelli preparati da Nanni Balestrini per la cantata *Novae de Infinito Laudae* di Henze (1961), e scene biografiche, che hanno il loro termine col rogo di Giordano Bruno. La selezione dei testi nel 'libretto' è stato di fatto preparata a quattro mani con Busellato, e ha richiesto un supplemento di lavoro solo per le scene del processo: dalla discussione collegia-

le era emersa una questione di adeguata comprensibilità del testo, per cui Stefano ne ha costruito un montandovi fra l'altro parti dei verbali del processo a Giordano Bruno che si sono conservati. In effetti, trasformazioni e aggiustamenti non sono stati per me un problema: mi interessava la cornice strutturale, prima che il quadro al suo interno. Perciò anche la regia ha lavorato in piena autonomia, compiendo le sue scelte; ad es., non era indispensabile che il suono del battere le mani fosse anche un gesto visibile, poiché qui l'approccio al nesso suono-gesto è differente che in *N. N.*, dove le due componenti non possono essere separate; la scelta di Gindt è stata comunque di visualizzare in quel punto il gesto insieme al suono, ed è dopotutto una delle scelte legittime.

La serie che hai scelto per assegnare a ciascuna scena una nota di riferimento è anche una "all-Intervall-Reihe", ovvero una serie che comprende non solo tutte le note, ma anche tutti gli intervalli: è una strategia dettata dall'esigenza di differenziare anche il passaggio tra una scena e l'altra, che ho notato non compiersi mai due volte di seguito in modo simile? Inoltre, mi sembra che quel DNA melodico emerga nella linea vocale in alcuni momenti della partitura, o sbaglio? c'è forse una unitaria costruzione frattale nella partitura?...

Sì, il personaggio Giordano Bruno utilizza quella serie quando, nella scena dell'Interrogatorio dell'Inquisizione, pronuncia il suo nome. Una rispondenza del micro- nel macro-livello però è più spinta in un altro mio lavoro, il concerto per violoncello e orchestra *Ogni gesto d'amore*, che qui. Quanto alle strategie 'tra' ed 'entro' le scene, ho effettivamente cercato di variarle sempre, per cui solo alcune scene mostrano la nota generatrice nella forma del pedale. In altre, lo sviluppo dei materiali è più complesso e articolato nella costruzione, come accade nella scena che precede l'ultima citata, basata su una scala di altezze sul La bemolle che progredisce sempre verso l'alto, finché il collegamento con la scena-nota successiva non si realizza facendo discendere la nota base al Mi anche mediante micro-intervalli.

Un'ultima annotazione sul contenuto della drammaturgia: tanto in N. N., un racconto epico-rituale in vita e morte dell'anarchico Serantini, quanto in questo Giordano Bruno, sembrano interessarti figure di visionari che hanno immaginato nuovi principi,



© João Messias



© João Messias

L'APPRODO PARIGINO DI GIORDANO BRUNO Théâtre de Gennevilliers, aprile 2016

Il corpo dell'interprete del filosofo visionario, al termine della scena del rogo, viene ricoperto di catrame e altri detriti, apparendo non solo come il residuo materiale di un'avventura del pensiero, ma anche simile a una statua quale quella in Campo de' Fiori: una geniale soluzione registica con cui Antoine Gindt chiude circolarmente (azioni con la cenere compivano i performer in scena nel prologo, aleggiando nella partitura vocale la parola 'Morte') l'encomiabile produzione che ha segnato l'esordio europeo di Giordano Bruno, secondo lavoro scenico di Francesco Filidei. È una soluzione registica non solo forte, ma problematica; e coerente a una drammaturgia musicale che 'presenta' – nel senso proprio di un conferimento all'esperienza scenico-musicale, senza imporre chiavi preconfezionate – Giordano Bruno in montaggio alternato, come storia esemplare e come avventura del pensiero, alludendo al rischio che la prima monumentalizzi (anche per oggettive circostanze) l'altra. Rispetto al 'gestuale' *N. N.*, questo *Giordano Bruno* s'indirizza a una dimensione scenica e drammatico-narrativa più evidente, ma – mutate le coordinate della drammaturgia musicale – il prodotto non cambia: un lavoro veramente notevole, organico nelle relazioni tra gli elementi di concezione complessiva, di struttura e di fenomenologia sonora. L'organizzazione per pannelli non rende affatto statica la drammaturgia musicale, anzi: il passaggio da una scena all'altra, seguendo ora schemi di caduta repentina ora di graduale trascolorare, si combina alla netta caratterizzazione – ora dinamica, ora contemplativa – di ciascun pannello, col risultato di un'informazione sempre viva e ben pesata nonché di una tensione espressiva sempre forte. La vocalità – e il suo rapporto con la componente verbale – aggiunge un ulteriore piano: si fa protesa e arcuata nelle scene filosofico-immaginifiche, dov'è sorretta spesso da una generazione armonica più trasparente, e spezzata o ricalcata sui profili del parlato (non immemori della vocalità sciarriniana, ma in sostanza indipendenti e personali) in quelle biografiche. Il Coro si manifesta perciò in molteplici forme di tramatura vocale: assai suggestive, per opposta configurazione, quelle della scena della Festa e dell'epilogo delicatamente polifonico; lo stesso ruolo eponimo è sotto quest'aspetto un percorso di attraversamenti, non un'ipostasi drammaturgicamente metafisica. Ricchissimo di spunti e di soluzioni originali efficacissime, grazie a una plasticità sapientemente graduata tra lo scabro l'avvolgente, il tessuto strumentale, ma su tale fronte l'inventiva capacità di scrittura di Filidei è una conferma, non certo una novità.

La regia di Gindt prende molto alla lettera l'impianto organizzativo a 'politico': come nei grandi multipli pittorici sacri, finisce quindi col 'mostrare' tutto (o tutto il possibile), collocando l'orchestra a fondo palco dietro un velo, e tenendo costantemente in scena gli interpreti, anche durante l'intervallo silenzioso tra le due parti, fascinosa nella soluzione visivo-pittorica (quasi una citazione da un quadro caravaggesco), riuscito nell'obiettivo di uno stacco temporale e percettivo, forse solo pochissimo più lungo del necessario. Bravissimi gli interpreti ascoltati nella realizzazione al Théâtre de Gennevilliers, a cominciare dall'encomiabile Lionel Peintre nel ruolo del titolo, ma tutti meritano la citazione (Jeff Martin, Ivan Ludlow, Guilhem Terrail, le 12 voci soliste del 'coro' intensivamente agenti in scena), fino all'Ensemble Intercontemporaine ottimamente diretto da Peter Rundel. Pubblico numeroso, applausi convinti (per non dire entusiastici) rivolti ad esecutori e al trio di 'autori' della produzione (Filidei, Gindt e il 'librettista' Stefano Busenello, più Elise Capdenat, Daniel Levy e Fanny Boruste per scenografia, luci e costumi), soprattutto una tensione/attenzione percettiva palpabile in sala: un valido motivo per rivedere ancora (e anche per riallestire!) quest'"opera".

A.M.

mondi diversi non ancora in atto eppure pensabili e perciò possibili, dunque utopici, contro una realtà irrigidita e mortifera. Presentare le contraddizioni che nella realtà queste figure fanno esplodere, senza mezzi termini espressivi, può autorizzare a vedervi operante quella tendenza "ipermoderna" che la riflessione critico-estetica attuale vorrebbe sostituire al paradigma (sovente a-problematico ed evasivo, come si è detto) della post-modernità? E i tuoi prossimi progetti resteranno in questa direzione tematica?

Non ci ho pensato, a un rapporto del genere tra i miei due lavori. Certo, ambedue affrontano personaggi che si oppongono con rabbia a un meccanismo opprimente, nella vita sociale e nel pensiero... I contatti ultimamente allacciati per i prossimi due progetti teatrali sono certo con persone interessate a questi temi, ma al momento non posso dire altro, se non che dovrei e vorrei realizzare in forma teatral-musicale un romanzo di Michela Murgia, *Accabadora*. Vorrei anche proseguire un ciclo cinque di pezzi sinfonici, del quale fanno già parte *Fiori di fiori* e *Killing Bach*: ciascuno di essi è costruito sulle caratteristiche organologiche e sonore di cinque organi storici di diverse tradizioni europee [Filidei è di formazione strumentale un organista, N.d.C.], riconoscendovi un elemento sociale, sovra-individuale, dell'esperienza sonora, poi determinata individualmente sia dall'ascolto sia dalla scrittura compositiva che nella storia vi hanno praticato i diversi autori.